

RESEÑA

Pedro Calderón de la Barca y Antonio Coello, *Yerros de Naturaleza y aciertos de la Fortuna*, ed. E. Coenen, Reichenberger, Kassel, 2019, x + 194 pp. ISBN: 9783944244860.

ROBERTA ALVITI (Università degli Studi di Cassino e del Lazio meridionale)

DOI: <<https://doi.org/10.5565/rev/anuariolopevega.454>>

Es consabido el interés despertado por el *corpus* de comedias áureas escritas en colaboración por diferentes comediógrafos en la crítica de los últimos años; de hecho, ya a partir de la primera década del siglo XXI se empezaron a publicar estudios de conjunto, artículos dedicados a dramaturgos en su papel de colaboradores o a comedias singulares e incluso se celebraron varios coloquios internacionales dedicados al tema.

En el marco de tantas aportaciones novedosas se sitúa también la reciente edición crítica a cargo de Erik Coenen del «manuscrito parcialmente autógrafo», hoy conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid bajo la signatura Ms. 14778, de la pieza escrita al alimón entre Antonio Coello y Ochoa y Pedro Calderón de la Barca, *Yerros de Naturaleza y aciertos de la Fortuna*.

Escribe Coenen en la «Presentación» que dicha comedia «ocupa un lugar peculiar en el patrimonio dramático del Barroco español. Como todas las comedias de “varios ingenios”, choca con la rutina de estudiar la literatura por autores individuales, y como todas las comedias compuestas entre dos poetas es considerada una obra menor» (p. ix). Es más: *Yerros de Naturaleza* «sufre el agravio de que no se conoce ningún testimonio antiguo de la obra. Es probable que nunca la hubo, por lo que su conservación en manuscrito resulta casi milagrosa» (p. ix). De hecho, hasta hoy el lector, especializado o no, que quisiera acercarse a la obra tenía a su disposición solo dos ediciones modernas, si así pueden definirse, porque ambas datan de la primera mitad del siglo pasado: la de Juliá Martínez (Antonio Coello y Pedro Calderón de la Barca, *Yerros de Naturaleza y aciertos de la Fortuna*, en Pedro Calderón

de la Barca, *Obras completas: dramas*, ed. Eduardo Juliá Martínez, Hernando, Madrid, 1930) y la de Astrana Marín (Antonio Coello y Pedro Calderón de la Barca *Yerros de Naturaleza y aciertos de la Fortuna*, en Pedro Calderón de la Barca, *Obras completas: dramas*, ed. Luis Astrana Marín, Aguilar, Madrid, 1941), y según apunta el mismo Coenen, «hoy resultan no solo difíciles de encontrar, sino, por diversos motivos, insatisfactorias» (p. ix).

Los pocos destellos de popularidad de *Yerros* se deben al hecho de que la obra siempre se consideró un esbozo de *La vida es sueño*, lo que supondría que la comedia colaborada se compusiera en una fecha anterior a la de la renombrada obra calderoniana. La redacción de *Yerros* se puede fechar sin muchos titubeos, ya que en el folio 60r del manuscrito mencionado se encuentra la petición a Jerónimo de Villanueva del visto bueno para la representación, fechada en Madrid a 4 de mayo de 1634, y la aprobación autógrafa de este último, quien escribe: «“esta comedia está escrita, como de dos tan grandes ingenios puédese representar / Ger[óni] mo de villanuenua” rubricada». En cambio, la datación de *La vida es sueño*, aun quedando *sub iudice*, es casi unánimemente considerada por la crítica anterior en muchos años a su publicación en 1636.¹ Por lo tanto, decae la hipótesis de que *Yerros* sea un bosquejo preliminar de la magna obra calderoniana.

Tras esta «Presentación» repleta de tan interesantes consideraciones, que el editor detalla más adelante, sigue el «Estudio preliminar», que empieza con el «Resumen de la obra», que hace hincapié en extensas citas sacadas del texto teatral.

Coenen entra en el meollo del estudio en el apartado «La colaboración entre Coello y Calderón», que, según afirma el editor, «es a la fecha de hoy una de las menos estudiadas, a pesar de su relevancia»; en efecto, según se infiere de este caso en particular, Coello fue «el colaborador preferente» de don Pedro (p. 7). Cuando se juntaron para redactar *Yerros de Naturaleza*, ambos eran dramaturgos todavía jóvenes, pero de cierto renombre, y ya llevaban escritas varias comedias de éxito. Por su parte, Coello ya había experimentado la escritura dramática colaborada, habiendo redactado piezas de consuno tanto con Calderón como con Francisco Rojas Zorri-

1. Véanse J.M. Ruano de la Haza, «Introducción bibliográfica y crítica» a Pedro Calderón de la Barca, *La vida es sueño*, ed. J.M. Ruano de la Haza, Liverpool University Press, Liverpool, 1994, p. 8; F. Antonucci, «Prólogo» a Pedro Calderón de la Barca, *La vida es sueño*, ed. Eadem, Crítica, Barcelona, 2008, p. 96; D.W. Cruickshank, *Don Pedro Calderon de la Barca*, Cambridge University Press, Cambridge, 2009, pp. 114-115.

lla. Coenen examina la actividad de los dos dramaturgos como colaboradores, distinguiendo las obras que escribieron con un tercer poeta de las que compusieron exclusivamente en pareja, que «al parecer datan de un breve periodo de menos de medio año» (p. 7); es decir la primera mitad de 1634. Desde luego, observa acertadamente Coenen, en el caso de que los ingenios involucrados fueran tres, habitualmente «se repartirían entre sendos poetas», mientras que, si en la composición de la comedia colaboraban solo dos poetas, las posibilidades de asignación de los actos eran múltiples: Coenen analiza con puntualidad las distintas modalidades y posibilidades de división del trabajo.

Cabría suponer que cada dramaturgo elaboraba el material dramático relativo a su segmento de la comedia. Pero, como observa agudamente Coenen, «diseñar y organizar la acción dramática y escribir los diálogos correspondientes son dos operaciones complementarias, pero bien distintas y, si la composición de entre varios poetas significaba que cada uno se inventaba su parte de la comedia, el resultado sería una pieza mal cosida y abundante en incongruencias disparatadas» (p. 9).

Coenen, además, avanza la atinada hipótesis de que los dramaturgos que escribían de consuno partían de un guion que, «según el caso concreto, habrá sido en mayor o menor medida resultado de sesiones de trabajo entre los colaboradores» (p. 9). Huelga recordar que el sujeto de las comedias colaboradas casi nunca es original: se trata de refundiciones de comedias anteriores, piezas de tema histórico, religioso-hagiográfico o que trataban de hechos de crónica contemporánea, lo que facilitaba notablemente el trabajo en equipo. Por otro lado, el empleo de un guion preestablecido, tal y como alega *en passant* Lope de Vega en su *Arte nuevo* (v. 211), sería frecuente también en las operaciones preliminares a la redacción de comedias de autoría única.

El editor continúa destacando que, dada la «abundancia de nexos entre *Yerros de Naturaleza* y otras obras de Calderón, y la escasez de tales nexos con las obras conocidas de Coello, habría que suponer que fue Calderón quien aportó el argumento global de la obra» (p. 9). Coenen se refiere a temas y situaciones dramáticas peculiares en las obras de Calderón, como «el motivo de la tensión o lucha que enfrenta a parientes cercanos», así como «el inicio de la acción dramática con el retorno del protagonista de una guerra o batalla» (p. 9).

A continuación, Coenen se explaya en los incuestionables motivos compartidos entre la pieza editada y *La vida es sueño* y, sobre todo, con la segunda parte de *La hija del aire*. Por lo que se refiere a la primera pieza, sin embargo, el estudioso re-

calca que «las semejanzas, [...] bien examinadas no dejan de ser casi todas superficiales» (p. 10), avalando dicha afirmación con motivaciones fundamentadas de manera más que concluyente.

Asimismo, el editor detalla puntualmente los considerables puntos de contactos entre *Yerros* y la segunda parte de *La hija del aire*, que, en opinión de la crítica, se compuso en una fecha posterior a 1634. Coenen opina que los parecidos entre las dos comedias no son someros, sino estructurales, «pues tocan el meollo del argumento» (p. 11).

Remata el apartado la atinada conclusión de que «resulta factible tejer una red de relaciones entre *Yerros de Naturaleza* y la producción dramática del Calderón en su conjunto, lo cual parece indicar que se trata de una obra diseñada por él, aunque ejecutada a medias con Coello» (p. 12). Para mayor claridad, Coenen explica el mecanismo compositivo en «términos retóricos»: Calderón debió de elaborar la *inventio*; él mismo y Coello se encargarían de sendas partes vinculadas con la *elocutio*. Por lo que se refiere a la *dispositio*, afirma el editor que es altamente probable que en esta fase se ocasionaran «dudas o errores de comunicación que generaron problemas que hubo de resolver, notablemente en la tercera jornada, como revela el estudio atento del manuscrito» (p. 12).

Dicho estudio se desarrolla en el apartado «Lo que revela y lo que oculta el manuscrito», en el que el investigador realiza una auténtica radiografía del códice, empezando por una descripción material muy meticulosa, para pasar luego a examinar las grafías que se suceden en las 63 hojas en cuarto. Coenen no cuestiona el hecho de que Antonio Coello participara en la redacción de *Yerros*; tanto es así que afirma: «tanto la referencia a “tan dos grandes ingenios” en la aprobación del censor como la mención de “dos plumas” en los versos finales de la comedia dejan claro que Calderón no escribió la comedia a solas sino en colaboración con otro poeta». Y añade: «La mención de Antonio Coello en f. IIIr lo convierte en candidato principal y lógico para la coautoría, y de hecho hasta hace poco se creía que era suya la letra de los folios no redactados por Calderón» (p. 14). Quizás hubiera sido útil y oportuno en este punto mencionar los estudios que hasta la fecha han acreditado el hecho de que las partes del manuscrito atribuidas a Coello eran de puño y letra del mismo. Como consecuencia de los pasajes que se acaban de citar, Coenen se decanta por descartar la presencia en el códice de partes autógrafas de don Antonio. Para demostrar su hipótesis, el investigador coteja las páginas de *Yerros* supuestamente autógrafas de Coello con una carta del mismo conservada en el Archivo Histórico

Nacional, exp. 192, que contiene el expediente de su ingreso en la Orden de Santiago, donde aparece la firma de don Antonio Coello (Imágenes 1-3). Así que el editor afirma que «el cotejo [...] demuestra que [Coello] tenía una letra bien distinta de la del manuscrito» y que «debe tratarse, pues, de una copia de mano ajena» (p. 14).

Coenen no adjunta la carta que tendría que desempeñar un papel dirimente para establecer si, finalmente, las páginas del manuscrito que lega el texto de *Yerros de Naturaleza* son autógrafas de Coello o no, sino que remite a un trabajo suyo anterior, que quien escribe consultó, donde sí aparece la reproducción del documento.²

Ahora bien, la *collatio* no parece ser un testimonio a favor de las afirmaciones de Coenen: las letras de la carta, la del manuscrito de *Yerros*, la del fragmento que aparece en la tercera jornada de *El catalán Serrallonga* no se presentan «bien distintas». Lejos de pretender dar un juicio de tipo paleográfico *stricto sensu*, parece evidente que el examen de las tres muestras gráficas, que se adjuntan a continuación, no demuestra la hipótesis de Coenen:

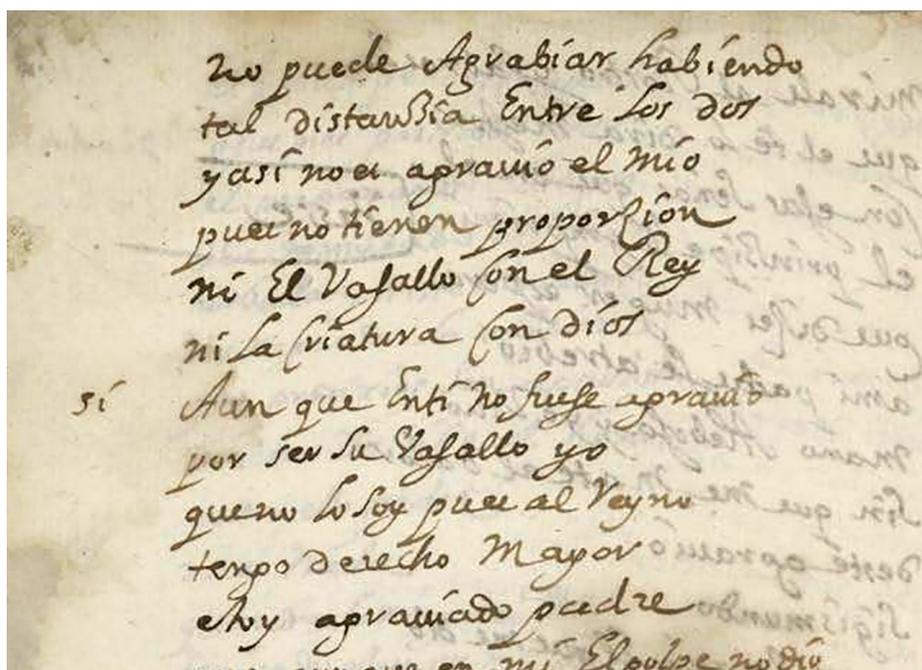


Imagen 1: fragmento del f. 15v, I acto de *Yerros de Naturaleza y aciertos de la Fortuna*, Biblioteca Nacional de Madrid, Ms. . Fechable en los primeros meses de 1634.

2. E. Coenen, «Problemas del manuscrito de *Yerros de Naturaleza y aciertos de la Fortuna*», *Hipogrifo*, III 1 (2015), pp. 111-128.

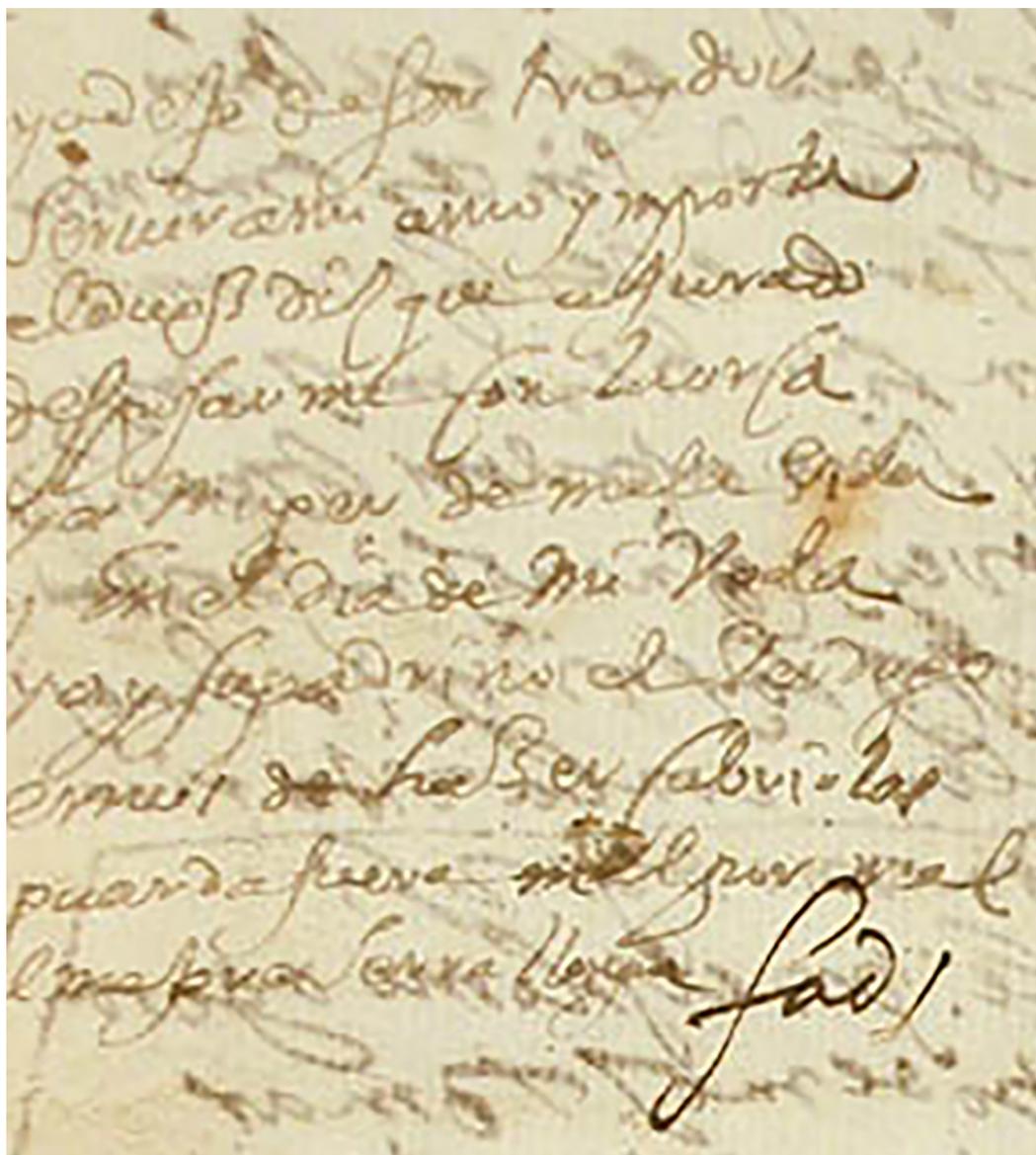


Imagen 2: fragmento del f. 25r, III acto de *El catalán Serrallonga y bandos de Barcelona*, Biblioteca del Institut del Teatre de Barcelona, IT. VIT-166.

Fecha entre finales de 1634 y enero de 1635.³

3. Véase R. Alviti, *I manoscritti autografi delle commedie del «Siglo de Oro» scritte in collaborazione: catalogo e studio*, Alinea, Florencia, 2006, pp. 44-45.

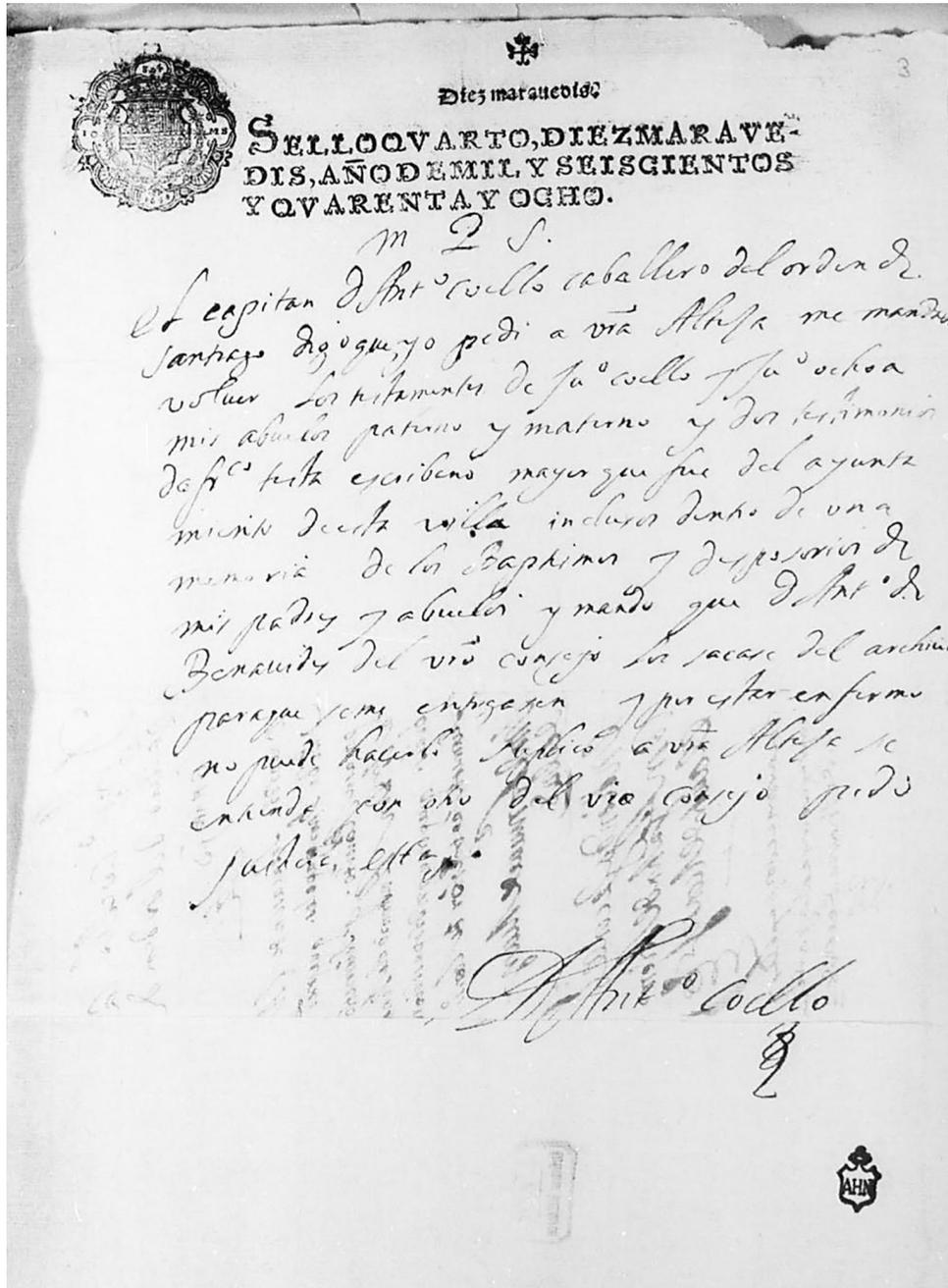


Imagen 3: expediente de pruebas para el ingreso de Antonio Coello en la Orden de Santiago, que se conserva en el Archivo Histórico Nacional, exp. 1992.

Fecha en febrero de 1648.⁴

4. Véase E. Cotarelo y Mori, *Don Antonio Coello y Ochoa*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, Madrid, 1919, p. 15.

Mutatis mutandis, tal y como se demostró en otros estudios,⁵ entre los dos fragmentos de los manuscritos teatrales hay un fuerte parecido, siendo cronológicamente muy próximos, y esto aun teniendo en cuenta el hecho de que los especímenes de *Yerros* y el de *El catalán* tienen características muy distintas: el primero forma parte de una copia en limpio, con una *mise en page* muy cuidada (Imagen 1), mientras que el que aparece al lado de la columna de escritura redactada por Luis Vélez de Guevara es un fragmento escrito a vuelapluma, con una grafía más descuidada con respecto al pasaje extraído de *Yerros* (Imagen 2). En efecto, de un examen somero de la carta autógrafa de Coello parecería que la letra no es la misma de las otras dos muestras; sin embargo, un análisis más detallado revela significativas semejanzas entre las tres. El *ductus* parece básicamente análogo y también hay relevantes semejanzas entre algunas letras: obsérvense, por ejemplo, la *d*, la *l* y la *h*. Incluso sería razonable considerar que las primeras dos muestras pertenecen a dos textos teatrales y utilizan una caja de escritura más reducida, mientras que los renglones de la carta ocupan casi por entero la longitud de la hoja. Además, hay que valorar que entre las primeras dos muestras y la tercera media un intervalo de tiempo de catorce años y es consabido que, por diversas razones, la grafía cambia a lo largo del tiempo.

Por lo tanto, quizás hubiera sido más prudente no decantarse por una conclusión tan tajante y, aun cuestionando que las páginas que en el manuscrito se adscriben a Coello sean autógrafas, no rechazar de manera tan rotunda la conjetura contraria. *Sic stantibus rebus*, quizás sea más conveniente, en espera de un examen más profundizado y especializado, considerar la efectiva presencia de páginas de puno y letra de don Antonio *sub iudice*.

Coenen, además, alega que el fragmento que aparece en *El catalán Serrallonga* es de mano ajena a la de Coello y avanza la hipótesis de que las características semánticas de los versos añadidos «sugiere[n] que se tratara de una persona estrechamente vinculada a la compañía y la misma sensación transmite su papel activo en la recomposición del inicio de la tercera jornada de *Yerros de la Naturaleza*» (p. 16). Lo que pasa es que, según el editor, *Yerros* «estaba pensada para la compañía de Cristóbal de Avendaño», como demuestra de forma convincente a partir del re-

5. Véanse R. Alviti, *I manoscritti autografi delle commedie del «Siglo de Oro» scritte in collaborazione: catalogo e studio*, Alinea, Florencia, 2006, p. 48, y A. García González, «Sobre la escritura en colaboración y la transmisión del texto de *El catalán Serrallonga*», *Criticón*, 116 (2012), pp. 43-62.

parto de actores —que Coenen estudia detalladamente en las pp. 17-19— que aparece al lado de las *dramatis personae* en la portada de la segunda jornada, ambos indudablemente escritos por Calderón. Es más: su propuesta está respaldada por las actuales herramientas digitales sobre actores y actrices del teatro áureo español. Coenen, por lo tanto, acoge la propuesta ya formulada por Northup⁶ y rehúsa la hipótesis de estudiosos precedentes, según las que la comedia se escribió para la compañía de Roque de Figueroa⁷ o para la de Andrés de la Vega.⁸

Una vez identificada en Avendaño el destinatario de *Yerros*, Coenen afirma encontrarse frente a un «rompecabezas» (p. 16), porque algunos meses más tarde *El catalán* fue encargada a Antonio Coello, Francisco Rojas Zorrilla y Luis Vélez de Guevara por el autor de comedias Antonio de Prado, según atestigua el manuscrito autógrafa⁹ y, por lo tanto, «resulta difícil de explicar que ambas compañías, al parecer, encargaran a la misma persona de los retoques finales del texto». De modo que, a continuación, añade prudentemente: «hasta que aparezcan nuevos datos solo cabe especular sobre el asunto» (p. 17). Las especulaciones son la siguientes: 1) Avendaño falleció pocos meses después que Jerónimo de Villanueva firmara la aprobación, pero su compañía no se disolvió, sino que continuó trabajando «al parecer bajo el mando de Salvador de Lara». El momento de pasaje de a un autor de comedias a otro habría sido, en opinión de Coenen, «un momento especialmente propicio para que algún colaborador suyo pasara de su compañía a la de Prado» (p. 17). 2) En segundo lugar, Coenen conjetura que «*Yerros de Naturaleza*, aunque concebida originalmente para la compañía de Avendaño fuese a parar a manos de la de Prado» (p. 17). 3) Finalmente, «acaso, la letra, a pesar de las similitudes, no es de la misma persona». El mismo editor admite que «es difícil decidir cuál de las conjeturas resulta menos inverosímil» (p. 17). Se trata, en efecto, de suposiciones difícilmente demostrables, sobre todo porque, hasta el día de hoy, no se tiene ninguna noticia sobre puestas en escenas de *Yerros*.

6. G.T. Northup, «*Los Yerros de Naturaleza y aciertos de la Fortuna* by Don Antonio Coello and Pedro Calderón de la Barca», *Romanic Review*, XI (1910), pp. 411-425.

7. E. Cotarelo y Mori, *Don Antonio Coello y Ochoa*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, Madrid, 1919, p. 48; más recientemente avalada por R. Alviti, *I manoscritti autografi delle commedie del «Siglo de Oro» scritte in collaborazione: catalogo e studio*, Alinea, Florencia, 2006, p. 165.

8. D.W. Cruickshank, *Don Pedro Calderon de la Barca*, Cambridge University Press, Cambridge, 2009, p. 148.

9. Véase R. Alviti, *I manoscritti autografi delle commedie del «Siglo de Oro» scritte in collaborazione: catalogo e studio*, Alinea, Florencia, 2006, p. 49.

De todas formas, el investigador ratifica ser «casi seguro» (p. 17) que la grafía que aparece en el manuscrito junto a la de Calderón no es de Antonio Coello, y por este motivo, en su edición, las intervenciones de quien se podría denominar «pseudo Coello» «serán tratadas con cautela» y que para «la persona en cuestión» se empleará la calificación de «el copista», y se considerará que este último «actuaba por encargo de la compañía» (p. 17).

Sin embargo, habría que considerar que la pulcritud de las partes del texto tradicionalmente atribuidas a Coello no es de por sí prueba fehaciente de que estas fueron transcriptas por un copista profesional. Es posible, en efecto, que Coello, al tener redactadas unas páginas con muchas enmiendas, tachaduras, reelaboraciones, un borrador «sucio», decidiese sacar él mismo una copia en limpio.

En el cuarto apartado, «El texto del manuscrito» Coenen analiza en manera muy pormenorizada el códice, en el que, afirma, se detectan las manos de tres personas, «cuatro si incluimos una única intervención del censor» (p. 19): «el copista, Calderón y al menos una persona más que llevó a cabo unas cuantas enmiendas e interpolaciones». Según el editor, el primer acto es el menos problemático: se trataría no de un borrador sino de una copia en limpio, ya que «está escrita con letra clara y segura», con algunas intervenciones que determinan unas pocas enmiendas, supresiones y adiciones. En la segunda jornada, autógrafa de Calderón, Coenen individúa tres niveles de intervención: 1) Calderón copia de un borrador; 2) Calderón revisa el texto y aporta las enmiendas y modificaciones necesarias; 3) una o más personas introdujeron ulteriores cambios y correcciones. Por lo que se refiere a la tercera jornada, que es «abundante en enmiendas» realizadas posiblemente en una fase posterior de revisión, Coenen distingue siete fases de composición en el que se alternaron «el copista» y don Pedro.

Este examen minucioso del manuscrito en el que se señalan detalladamente las fases de composición y sobre todo de reelaboración, arroja luz no solo sobre las técnicas compositivas de las comedias en colaboración, sino también sobre el *modus componendi* calderoniano y las metamorfosis a las que estaba sujeto el texto teatral.

La posible reconstrucción del proceso compositivo sería el siguiente: don Pedro y don Antonio concertaron escribir la comedia, «por iniciativa propia o por encargo» (p. 27). A continuación, elaborarían la intriga en términos generales y sucesivamente decidirían la distribución del trabajo entre los dos: «la jornada primera para Coello, la segunda para Calderón, la primera mitad de la tercera parte para este y la segunda mitad de la tercera para aquel» (p. 27). Posiblemente el propio Calderón

revisó e introdujo enmiendas en la parte de Coello y por eso fue necesario sacar una copia en limpio de la primera jornada, y lo mismo posiblemente ocurrió con la parte de la tercera jornada también compuesta por Coello, que en su conjunto «debe de haber resultado insatisfactoria, bien por contener incongruencias o repeticiones intolerables debido a una coordinación defectuosa entre los poetas» (p. 27). No menos relevantes serían los retoques efectuados por el encargado de la compañía, que arreglaría el texto para la puesta en escena.

Tras este denso y esmerado apartado, Coenen propone un apartado sobre «Las ediciones de Juliá Martínez y Astrana Marín», deteniéndose en las peculiaridades de cada una. En el arranque de la sección sucesiva, «Esta edición», en la que se ilustran los criterios filológicos que han guiado su labor editorial, Coenen admite que «reconstruir el texto de la comedia tal como Coello y Calderón lo entregaron a la compañía resulta hoy imposible», aunque, por lo visto, los resultados obtenidos por el editor representan una excelente aproximación a lo que pudo ocurrir.

Cierra la introducción el apartado «Versificación» con una sinopsis métrica de la obra, sección ineludible en las ediciones de comedias áureas.

Entrando ya en lo que atañe a la *constitutio textus*, Coenen ofrece un texto solvente, pulcro y depurado, que oculta un proceso de trabajo largo, meditado, decantado, un ejercicio ecdótico meticuloso, pero nunca mecánico y estéril, sino siempre intrínsecamente vinculado con el tejido semántico de los versos.

El texto se complementa con una anotación que recogen informaciones de tipo ecdótico, crítico, bibliográfico y lingüístico; abarca, pues, todos los matices que necesitan explotación, favoreciendo la comprensión del texto y ofreciendo conocimientos que, en la mayoría de los casos, el lector moderno no posee.

La verdadera joya de la edición es el profuso aparato de «Notas textuales», que cierra el volumen, en el que el editor ilustra en manera pormenorizada todas las fases por las que pasó el texto, las modificaciones, interpolaciones, tachaduras, reelaboraciones, introducidas conjeturando quién fue el responsable de las intervenciones y la cronología de las mismas.

En conclusión, Coenen proporciona un texto crítico de excelente calidad y además hay que reconocerle el mérito de haber rescatado y puesto a disposición, tanto de los investigadores como de los lectores no especializados, un texto que ha permanecido durante siglos sepultado en el olvido.